

# Arte y lenguaje

Pau Waelder Laso

PID\_00197856



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

# Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Objetivos</b> .....	6
<b>1. Arte y lenguaje</b> .....	7
1.1. La pintura como lenguaje .....	7
1.2. Jacob Burckhardt: la historia sistemática del arte .....	8
1.2.1. La historia sistemática del arte .....	8
1.3. Alois Riegl: la voluntad artística .....	9
1.3.1. La voluntad artística .....	9
1.4. Benedetto Croce: arte e intuición .....	11
1.4.1. La obra de arte como expresión .....	11
1.5. Otto Pächt: obra de arte y serie genética .....	12
1.5.1. Antecedentes y sucesores .....	12
<b>2. Estética analítica</b> .....	14
2.1. ¿Qué es la estética analítica? .....	14
2.2. La filosofía del lenguaje: Wittgenstein y Austin .....	16
2.3. Morris Weitz: el arte como concepto abierto .....	17
2.3.1. “¿Qué es el arte?”, una pregunta incorrecta .....	17
2.3.2. El arte como concepto abierto .....	18
2.4. Richard Wollheim: la percepción dual de la obra de arte .....	19
2.4.1. La obra de arte como objeto físico .....	19
2.4.2. “Ver-en” y “ver-como” .....	20
2.5. Nelson Goodman: el arte como sistema de símbolos .....	21
2.5.1. Denotación: más allá de la mimesis .....	21
2.5.2. Arte autográfico y alográfico .....	22
2.6. Arthur Danto: la obra de arte y el objeto cotidiano .....	23
2.7. George Dickie. La teoría institucional del arte .....	25
2.7.1. Una obra de arte es un artefacto .....	25
2.7.2. Arte para ser presentado .....	26
2.7.3. Una definición circular .....	26
2.8. Brian O’Doherty: el cubo blanco y la ideología del espacio expositivo .....	27
2.8.1. La galería como gesto .....	28
<b>Bibliografía</b> .....	29



## Introducción

A lo largo del siglo XX, el arte experimenta profundas transformaciones en las que intervienen la consideración de la práctica artística como lenguaje y la reflexión sobre el hecho artístico, que se origina en el creciente interés en el análisis del arte y las obras de arte mediante métodos de las ciencias naturales. Ya a finales del siglo XIX, varios historiadores del arte y filósofos, como **Jacob Burckhardt**, **Alois Riegl** o **Benedetto Croce**, empiezan a considerar aspectos de la creación artística como la intencionalidad del artista o la percepción de la obra de arte, que serán recogidos por los filósofos de la estética analítica. Esta encuentra su punto de partida en la filosofía analítica, con el análisis lógico del lenguaje de Frege y Russell, que lleva posteriormente a **Ludwig Wittgenstein** a elaborar el llamado **giro lingüístico**: el lenguaje no es un simple vehículo del pensamiento, sino que juega un papel activo en nuestra configuración de la realidad. Su pensamiento tendrá una profunda influencia en la filosofía del siglo XX.

La estética analítica se desarrolla a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en el pensamiento de destacados autores que presentan innovadoras concepciones sobre la definición del arte, en estrecha relación con la práctica profesional de la crítica de arte, que alcanza en aquellos momentos el estatus de disciplina académica. Las proposiciones de los filósofos analíticos serán más propias de una filosofía del arte que de una estética, y a menudo introducirán críticas en las teorías anteriores. **Morris Weitz** propone una ruptura radical con la teoría del arte que se había desarrollado hasta el momento al afirmar que, al preguntarse “¿qué es el arte?”, se habían formulado la pregunta incorrecta. **Richard Wollheim**, por su parte, critica también la concepción de la obra de arte como objeto físico y propone una personal teoría de la percepción del arte. **Nelson Goodman** niega la teoría del arte como imitación e introduce el concepto de denotación, que destruye las concepciones anacrónicas de representación. **Arthur Danto** también habla de metáfora para indicar que la obra de arte siempre trata sobre algo y se plantea la cuestión de la diferenciación entre la obra de arte y el objeto cotidiano después del “fin del arte”, conceptos todos ellos que tendrán una larga influencia a finales del siglo XX. En consonancia con las ideas de Danto, pero también con notables diferencias, **George Dickie** establece su conocida **teoría institucional del arte**, que otorga un papel primordial al sistema del mundo del arte en la propia definición de la obra de arte. El contexto se vuelve contenido, como indica a mediados de los años setenta el artista **Brian O’Doherty**, quien critica el papel determinante del espacio expositivo en la recepción de la obra de arte. El cubo blanco descrito por O’Doherty se convertirá en un término de uso frecuente en el mundo del arte contemporáneo, dado que todavía hoy la mayoría de los espacios expositivos se adaptan a las características que enumera el autor.

## Objetivos

Una vez trabajado y estudiado este módulo didáctico, el alumnado deberá haber alcanzado los objetivos siguientes:

1. Describir el concepto de voluntad artística propuesto por Riegl.
2. Enumerar las principales características comunes del pensamiento de los filósofos analíticos.
3. Explicar el concepto de giro lingüístico en Wittgenstein.
4. Analizar los conceptos de expresión e intención en la obra de arte según los representantes de la estética analítica.
5. Comparar las aportaciones de Danto y Dickie en torno al concepto de mundo del arte.
6. Analizar la vigencia del concepto de cubo blanco propuesto por O'Doherty.

# 1. Arte y lenguaje

## 1.1. La pintura como lenguaje

La consideración del arte como lenguaje es una de las ideas que marca su desarrollo en el siglo XX; con ella se supera la tradición que le asignaba una función meramente imitativa. Como señala V. Bozal (2002), el concepto de la imitación de los antiguos griegos propuesto por **Winckelmann** conduce a dos interpretaciones, interpretaciones que darán lugar, por un lado, al academicismo (que imita literalmente el arte griego) y, por otro, a una investigación de la verdad en el arte y una relación directa con la naturaleza (como la que se daba en la Grecia clásica). La búsqueda de la verdad y el contacto con la naturaleza llevó a los impresionistas a hallar nuevos motivos y nuevas maneras de pintar. Posteriormente, Cézanne dirigió su atención a la superficie del cuadro, y con esto introduce una nueva consideración de la pintura en términos de lenguaje, no solo de representación. Un lenguaje que:

“hace referencia a línea y plano, ritmo cromático, agregación y desagregación, etcétera, es decir, términos que hasta ahora se habían considerado exclusivamente como rasgos formales y que ahora cobran un sentido nuevo: replantear la posibilidad misma de la representación pictórica”.

(Bozal, 2002, pág. 19)

El cubismo y las posteriores revoluciones pictóricas se encargarían de dar cada vez mayor relevancia al espacio bidimensional de la tela, primero manteniendo el contacto con la representación y después desarrollando leyes propias a partir de la liberación que supone la abstracción. El impulso de las vanguardias motiva una rápida sucesión de propuestas que cuestionan las convenciones vinculadas a la obra de arte. El ejemplo de la investigación científica anima estas exploraciones del lenguaje pictórico, que se desarrollan de manera paralela al interés por el estudio del lenguaje en la filosofía analítica con pensadores como **Russell** y **Wittgenstein**. Un ejemplo característico de esta tendencia al análisis de la pintura como lenguaje, con métodos científicos, se encuentra en el ensayo de **Vasili Kandinsky**, *Punto y línea sobre el plano* (1926), en el que el artista defiende un análisis de los elementos que dan forma a la obra de arte.

Muchos pensadores de la estética analítica suscribirían la opinión de Kandinsky, lo cual nos ofrece una indicación de la influencia de las investigaciones artísticas en el desarrollo de esta disciplina. En el apartado siguiente veremos las principales aportaciones de la estética analítica con sus principales representantes. A continuación, centraremos nuestra atención en una serie de

autores vinculados a la historia del arte y la filosofía que introducen, a finales del siglo XIX y principios del XX, unas primeras consideraciones en torno a la percepción del arte como lenguaje.

## 1.2. Jacob Burckhardt: la historia sistemática del arte

A Jacob Burckhardt (1818-1897) se le debe la formulación, en contra de las tendencias idealistas e historicistas de su época, de una teoría historiográfica que denominó “**historia de la cultura**”. Como indica Heinrich Wölfflin, su sucesor en la cátedra de Historia del Arte en Basilea, Burckhardt formuló los conceptos característicos del Renacimiento italiano a partir de su convicción de observar el arte no como un hecho aislado, sino como algo vinculado a la vida de los pueblos en su totalidad: quería determinar la visión del mundo en una época concreta (Wölfflin, 1988, pág. 162). En la concepción de cultura de Burckhardt destaca el arte como un elemento de primera magnitud, que influye en la concepción del estado y en la religión, lo que le lleva a considerar la historia del arte como una historia de la cultura. En sus obras más conocidas, particularmente *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), pone de manifiesto la relación entre arte y cultura y la necesidad del estudio del contexto social y cultural de una época para comprender el arte que se realizaba en ese momento, lo cual lo sitúa como uno de los predecesores de la historia social del arte.

### 1.2.1. La historia sistemática del arte

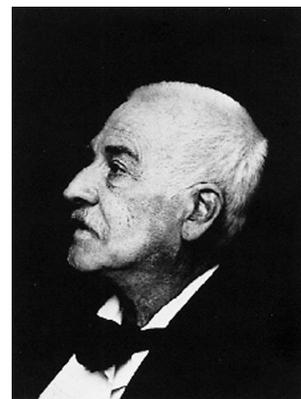
En opinión de Wölfflin, Jacob Burckhardt quería formular una historia del arte que no fuera simplemente narrativa, sino que también fuera sistemática, que toma como referencia la obra de Winckelmann. Este concepto se recoge bajo tres puntos de vista (Wölfflin, 1988, págs. 171-175):

- 1) Entender la historia del arte según su función (“el arte según las tareas”), observando el peso que tienen sobre la creatividad de los artistas los encargos y las tradiciones heredadas, dado que el arte responde a las exigencias dominantes de cada momento histórico.
- 2) Rechazar una “historia de los artistas” para centrarse en un tratamiento más puro de la forma y el estilo, centrar la atención en las cualidades de la obra.
- 3) Apreciar una evolución en el arte como proceso vital que se repite de modo parecido en las diferentes épocas.

Burckhardt busca así una aproximación al hecho esencial del arte y ve en su historia una evolución hacia estados más elevados del espíritu, por lo que no se refiere tanto a una repetición como a un progreso en las épocas históricas.

Burckhardt destacó también por su modelo de una historia cultural, que permitía al historiador apreciar el pasado de una manera estética, dando una importancia principal a la *Anschaung*, la contemplación o percepción intuitiva,

Jacob Burckhardt



Jacob Burckhardt (Basilea, 1818-1897). Historiador del arte. Estudiante de Teología, viajó a Italia por primera vez en 1838 y publicó sus primeros artículos sobre arte. En 1839 se trasladó a la Universidad de Berlín. Fue profesor de Historia en la Universidad de Basilea, una universidad muy pequeña con solo veintisiete alumnos, donde Burckhardt dio clases, entre otros, a Friedrich Nietzsche.

que se oponía a la historiografía basada en las formas del Estado y la Iglesia. El concepto de historia cultural ha ejercido una notable influencia en autores posteriores, a pesar de que el esteticismo de Burckhardt (patente en afirmaciones como “para mí la historia es pura poesía, que puede ser dominada por la contemplación”) recibió duras críticas, en particular por parte de **Benedetto Croce**, quien opinaba que esta postura reduce al historiador a simple contemplador del pasado.

### 1.3. Alois Riegl: la voluntad artística

**Alois Riegl** (1858-1905) continuó la idea de Jacob Burckhardt de considerar el arte dentro de una conexión de hechos sociales y culturales, ampliando el concepto de cultura al nivel de un espíritu de la época. La visión del mundo de cada época histórica lo llevará a proponer una división de la historia de la humanidad en tres grandes épocas: Antigüedad (dominada por el politeísmo), Edad Media (dominada por el cristianismo) y Edad Moderna (dominada por el saber científico). Pero su principal aportación será el concepto de *Kunstwollen* (**voluntad artística**), que marcará una profunda influencia en autores posteriores, a pesar de ser también poco entendido en su complejidad.

#### 1.3.1. La voluntad artística

En su primer libro, *Stilfragen* (1893), Riegl se opone a la concepción del arte como una actividad determinada por los recursos materiales y técnicos. Aquí hace referencia a la teoría de Gottfried Semper, pero distingue entre Semper, quien afirma que la materia y la técnica se deben tener en cuenta en el origen de la forma artística, y sus seguidores, quienes directamente establecen la forma artística como producto de la materia y la técnica. Riegl critica esta postura señalando que es un error “sustituir la libre voluntad creadora por un deseo de imitación esencialmente mecánico-materialista” (Riegl, 1980, pág. 2). Ya en estas críticas encontramos la formalización del concepto de voluntad artística, que Riegl no define teóricamente pero al que hace referencia en varios fragmentos.

E. Ocampo y M. Perán resumen en los siguientes puntos (1991, págs. 106-109) las aportaciones de Riegl a la definición de la *Kunstwollen*:

- 1) La voluntad artística se sitúa por encima de la capacidad técnica.
- 2) La voluntad artística elimina las acusaciones de primitivismo, dado que cada estilo responde a una intención.
- 3) La voluntad artística se puede identificar con una tendencia dominante en cada situación histórica, por lo que se puede afirmar que se trata de una fuerza real (abstracta) en la que se manifiesta el espíritu de la época.

**Alois Riegl**



Alois Riegl (Linz, 1858-Viena, 1905). Historiador del arte. Estudió Filosofía e Historia en la Universidad de Viena, donde se estableció como profesor a partir de 1897. Uno de los principales impulsores del formalismo, es representante junto con Franz Wickhoff de la Escuela de Viena de Historia del Arte, caracterizada por la recuperación de periodos olvidados de la historia del arte. Contribuyó a la revalorización del barroco y contó con Wilhelm Worringer entre sus discípulos más destacados.

4) La voluntad artística va más allá de la propia voluntad del artista.

5) La voluntad artística permite definir el estilo en tanto que representa el instinto estético dominante y, por lo tanto, los cambios de estilo se pueden explicar como variación en las intenciones.

Esta breve enumeración nos permite observar que la *Kunstwollen* se dirige a una explicación general del arte en cada época histórica y asocia la creación artística con la manera de ver el mundo.

Entre las críticas formuladas a la *Kunstwollen* de Riegl, hay que destacar lo que Otto Pächt considera el talón de Aquiles de su sistema: el hecho de que si en una obra de arte todo es entendido como fruto de la expresión de una determinada voluntad artística, no se puede afirmar que ninguna obra sea fallida o mala, distinción necesaria en la historia del arte. Al respecto se han planteado comparaciones con un grado de adecuación a la voluntad artística predominante, pero a pesar de quedar sujeta a las interpretaciones que se puedan hacer, el concepto de voluntad artística ha disfrutado de una prolongada influencia en autores como Panofsky, Malraux o Dvorak.

## 1.4. Benedetto Croce: arte e intuición

Principal figura de la filosofía italiana a principios del siglo XX, **Benedetto Croce** (1866-1952) une estética y lingüística en una teoría con implicaciones radicales para el arte. La estética de Croce forma parte del proyecto (inspirado en Hegel) de construir una filosofía con forma enciclopédica, que contempla las esferas de la actividad del espíritu y entiende la historia como un todo. Como veremos, un concepto clave de la estética de Croce es el de **intuición**, que constituye una de las dos formas de conocimiento. El autor abre su ensayo *Estetica come Scienza dell' Espressione e Linguistica Generale* (1902) indicando que, a pesar de que la intuición tiene prestigio en la vida cotidiana, no ha sido reconocida en el campo de la teoría y la filosofía. Defiende que, en contra de lo que se suele afirmar, el conocimiento intuitivo no depende de la lógica, se desvincula de los conceptos propios del conocimiento intelectual (incluyendo la separación entre realidad y ficción o la percepción de espacio y tiempo), y toma forma en la expresión. Croce indica más adelante que el conocimiento intuitivo precede al intelectual (habla de grados, siendo el primer grado el de la expresión y el segundo, el del concepto), de manera que puede haber expresión sin concepto, pero no concepto sin expresión. Así pues, la expresión es “la primera afirmación de la actividad humana” (Croce, 1997, pág. 54). El conocimiento intuitivo adquiere así una importancia fundamental como formador del mundo que percibimos o imaginamos.

### 1.4.1. La obra de arte como expresión

Partiendo de la separación entre conocimiento intuitivo y conocimiento lógico, Croce afirma que las obras de arte, a pesar de que puedan contener conceptos filosóficos, son intuiciones. El arte recoge intuiciones similares a las que podemos tener habitualmente, pero más vastas y complejas. El arte intuye sensaciones e impresiones, y por lo tanto toma forma como expresión de tales impresiones. La obra de arte se realiza completamente en la expresión y ni siquiera necesita materializarse en una forma física, como por ejemplo un cuadro, una escultura o un libro. Así pues, lo que habitualmente denominamos obra de arte solo es su exteriorización física. Esta afirmación, como indica H. Bredin (2010, pág. 95), es más fácilmente defendible en el caso de la literatura, que de hecho era para Croce el paradigma del arte.

Por todo ello, la obra de arte queda como una actividad mental que puede ser exteriorizada o no, sin que eso afecte a su condición de obra de arte. En este sentido, hace referencia a una versión propia de la teoría del arte por el arte al afirmar que el arte es independiente de todo valor práctico, pero siempre antes de su exteriorización: el arte que se manifiesta como objeto o se comunica ya no es independiente de la utilidad o la moralidad. Del mismo modo, Croce se opone a toda discusión basada en la técnica artística (que forma parte no de la obra de arte, sino de su exteriorización) y considera que pertenece al crítico la decisión sobre si una obra es acertada o no, dado que toda expresión se puede resolver solo de una manera y el artista puede juzgar erróneamente una

**Benedetto Croce**



Benedetto Croce (Pescasseroli, 1866 - Nápoles, 1952). Filósofo. Nacido en el seno de una familia acomodada y estrictamente católica, Croce decidió desarrollar una visión personal de la vida espiritual. Licenciado en Derecho en la Universidad de Nápoles, estudia el materialismo histórico y se vincula a los círculos socialistas. A partir de 1893 se dedica a la filosofía, influenciado por Giambattista Vico y G. W. F. Hegel. Su fama lo llevó a convertirse en senador en 1910 y ministro de Educación, pero fue apartado del gobierno por Mussolini. Declarado antifascista, Croce vuelve al gobierno en 1944 y continúa en la vida política hasta 1947.

obra suya como acertada cuando no lo es o bien rechazar una obra que sí sea acertada. Así, la historia y la crítica se convierten en actividades fundamentales para la comprensión de las obras de arte.

### 1.5. Otto Pächt: obra de arte y serie genética

Seguidor y defensor de la metodología de Alois Riegl, en el trabajo de **Otto Pächt** (1902-1988) encontramos referencias a la *Kunstwollen* combinadas con un rechazo a la noción del artista como genio y con la crítica constante a los métodos de los estudios iconográficos, que lleva a las discusiones sobre la historia del arte en la segunda mitad del siglo XX. Contrario a entregar el estudio de las obras de arte a las perspectivas de la sociología, la psicología o la estética (a pesar de que las considera legítimas), Pächt incide en que la historia del arte “debe continuar siendo la disciplina central de investigación” en las artes plásticas (Pächt, 1993, pág. 10). Pero, al mismo tiempo, también se opone a la consideración de la obra de arte como hecho aislado, cosa que lo lleva a buscar una posición de equilibrio entre la atención a la obra de arte dentro de su peculiaridad y el estudio del contexto en que esta se produce.

#### 1.5.1. Antecedentes y sucesores

Con objeto de resolver la dicotomía entre lo particular (la obra de arte como objeto único) y lo general (el momento histórico y la propia evolución del arte), Pächt opta por considerar la obra de arte con todas sus particularidades como **un eslabón de una cadena**, es decir, como un elemento diferenciado pero al mismo tiempo naturalmente ligado a una sucesión de otros elementos que lo preceden y que continúan a partir de él. Pächt considera que se da una “lectura correcta” de la obra de arte en función de que esta consiga establecer vínculos con las obras anteriores y posteriores, en una progresión histórica que conecta todas las obras de arte entre sí. El autor habla posteriormente de una **serie genética**, en la que se ordenan las obras a partir de unas propiedades que deben identificarse en las obras precedentes y sucesivas.

“Quien ha conseguido una lectura correcta, quien capta la obra como tiene que ser captada, se encuentra en condiciones de ordenarla cronológicamente, de datarla”.

(Pächt, 1993, pág. 47)

El autor indica que para establecer las propiedades que forman la serie genética de una obra, es preciso seguir un proceso de comparación y diferenciación, método que, en lingüística, es “un atributo de la disciplina” (1993, pág. 73). De hecho, el autor se basa repetidamente en la concepción del arte visual como lenguaje, indicando que los conceptos son signos y símbolos lingüísticos que hay que seleccionar para captar la esencia del objeto significado (1993, pág. 84).

**Otto Pächt**



Otto Pächt (Viena, 1902-1988). Historiador del arte, estudia Historia del arte en Viena. En 1925 completa su tesis doctoral sobre pintura medieval bajo la supervisión de Julius von Schlosser. Fue uno de los principales representantes de la Escuela de Viena de Historia del Arte, junto con Hans Sedlmayr. De origen judío, se ve obligado a emigrar en 1936 al Reino Unido debido a la persecución nazi. Fue profesor en las universidades de Oxford, Princeton, Cambridge y Nueva York. En 1963 vuelve a la Universidad de Viena.

Pächt concluye que la mejor manera de comprender la obra, de captar su esencia, es la de encontrar sus antecesores y sucesores, entendiendo así cada pieza como manifestación de una evolución, a pesar de que ello no implica que a lo largo de la historia se produzca un desarrollo progresivo hacia un nivel superior del arte.

## 2. Estética analítica

### 2.1. ¿Qué es la estética analítica?

Ofrecer una definición concisa de la estética analítica resulta complicado, dado que se trata de un término todavía discutido que agrupa las aportaciones de una serie de autores que no comparten una única teoría pero sí presentan algunos rasgos comunes. Según indica S. Velotti (2008, pág. 14), la estética analítica se puede situar cronológicamente en la segunda mitad del siglo XX, en el pensamiento de varios filósofos de habla inglesa, cuyas ideas se pueden trazar en los artículos de dos revistas académicas que en cierto modo sirvieron como órganos oficiales: la norteamericana *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (a partir de 1942) y su homóloga británica *British Journal of Aesthetics* (a partir de 1960). En estas publicaciones encontramos artículos firmados por prácticamente todos los representantes de la disciplina. Las proposiciones de los diferentes autores tienen en común el hecho de que tratan de arte y obras de arte, en gran medida bajo la convicción de que es posible encontrar una definición del arte y de las obras de arte.

En este sentido, la estética analítica entronca con la filosofía analítica en tanto que esta última introdujo, a principios del siglo XX, una concepción de la filosofía basada en la lógica formal y el análisis del lenguaje, conectada con los métodos científicos. El análisis lógico del lenguaje empieza con **Gottlob Frege** y **Bertrand Russell**, pero estos autores no se interesan particularmente por las prácticas y objetos no lingüísticos, así como tampoco por el gusto o la actitud estética. Para que una estética analítica pudiera formarse, era preciso consolidar el **giro lingüístico** que se produce en la obra de **Ludwig Wittgenstein**, quien, en sus dos obras principales, *Tractatus logico-philosophicus* (1921) e *Investigaciones filosóficas* (1946), dirige la atención sobre el uso del lenguaje y su papel en la formación del pensamiento. La influencia de Wittgenstein, del que hablamos más adelante, marcó el interés de la estética analítica por considerar el arte como lenguaje y buscar los elementos constitutivos de aquello que habitualmente denominamos arte y obras de arte. Otra preocupación principal de los filósofos analíticos que se deriva del trabajo de Wittgenstein es el uso de un lenguaje claro, riguroso y sencillo en sus explicaciones. Así pues, la estética analítica se forma en un momento en que los métodos de la filosofía analítica (consistente en aclarar ideas revelando sus elementos esenciales, en la manera en que se lleva a cabo un análisis en las ciencias naturales) se aplican sobre otros campos, en este caso en la clase de las obras de arte y de las prácticas artísticas. Basándonos en las afirmaciones de R. Shusterman (1987, págs. 116-120), podemos enumerar las principales características siguientes de la estética analítica:

- La estética analítica se desarrolla en oposición a la estética idealista de **Benedetto Croce** y **R. G. Collingwood**, que considera demasiado ambigua y amplia, a pesar de que no se libra de algunas ideas románticas, como la unicidad y la autonomía de las obras de arte.
- Los filósofos analíticos muestran una particular preocupación por el lenguaje y el uso de expresiones claras, como hemos comentado antes.
- La estética analítica se ocupa de aclarar y criticar los conceptos de arte y crítica de arte, no proponiendo manifiestos sobre lo que tenía que ser el arte o cómo se tenía que evaluar, sino presentando una explicación lógica y sistemática de los principios del arte y la crítica, basados en la práctica de los críticos de arte, que es de hecho un trabajo directamente vinculado al lenguaje.
- Los filósofos analíticos no suelen ignorar los principales temas de la estética, como por ejemplo, la definición de la experiencia estética, pero sí suelen criticarlos. En este sentido, la estética analítica se configura más bien como una filosofía del arte.
- Alejándose de toda evaluación del arte, los filósofos analíticos tienden a distinguir un sentido puramente clasificatorio del arte de su sentido habitual, que considera la obra de arte como algo valioso.
- Al definir el arte en términos no evaluadores, la estética analítica a menudo olvida el contexto en que se produce y su relación con la cultura. Numerosos autores consideran la historia del arte como un hecho aislado, separado de los factores socioeconómicos de cada momento histórico. Esta perspectiva se justifica como una forma necesaria de enfocar claramente el problema de la definición del arte.

A continuación veremos las aportaciones de los autores de la estética analítica, examinando en primer lugar las ideas de dos filósofos que ejercieron una importante influencia en sus planteamientos: Ludwig Wittgenstein y J. L. Austin.

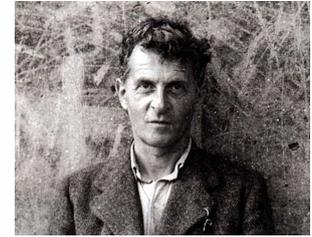
## 2.2. La filosofía del lenguaje: Wittgenstein y Austin

Como hemos visto, la estética analítica parte de las nuevas concepciones sobre el lenguaje que se derivan de su análisis lógico. A continuación prestaremos algo más de atención a las aportaciones de **Ludwig Wittgenstein** y **John Langshaw Austin**, que fueron recogidas posteriormente por autores como **Morris Weitz** o **Nelson Goodman**.

Considerado el filósofo más importante del siglo XX, **Ludwig Wittgenstein** (1889-1951) introdujo el llamado **giro lingüístico** en la filosofía, al señalar que el lenguaje no es un vehículo transparente de las representaciones del pensamiento ni un simple medio entre el sujeto y la realidad, sino que determina hasta cierto punto el pensamiento y la propia percepción de la realidad. Wittgenstein llevó a cabo su reflexión sobre el lenguaje a lo largo de sus dos etapas de pensamiento. Según este filósofo, no podemos expresar cómo representa la realidad nuestro lenguaje, pero podemos mostrar lo que hace. Así, en la segunda etapa de su pensamiento, considera que los significados del lenguaje no se determinan por aquello a lo que hacen referencia, sino por su uso: el significado de las palabras se puede conocer analizando las reglas que rigen su uso. En el contexto en que se creó cada palabra encontramos el juego de lenguaje en el que se usa y los significados que puede tener.

En las *Investigaciones filosóficas* (1946), Wittgenstein presenta este planteamiento y se avanza a la primera objeción que suscita su razonamiento: al indicar que hay una multiplicidad de juegos de lenguaje posibles, no afirma qué es esencial en un juego de lenguaje y, por lo tanto, en el lenguaje en sí. La respuesta a esta objeción lleva a Wittgenstein a elaborar una comparación con los juegos, que ha marcado una decisiva influencia en varios autores posteriores: el filósofo propone definir lo que es un juego a partir de los “parecidos de familia” que se pueden apreciar en los diferentes juegos. A pesar de que los principales textos de la obra de Wittgenstein guardan poca relación directa con la estética o el arte, su pensamiento marcará una profunda influencia en cuestiones relativas a la esencia del arte (por ejemplo, esta comparación con los juegos será empleada posteriormente para responder a la pregunta “¿qué es el arte?”).

**Ludwig Josef Johann Wittgenstein**



Ludwig Wittgenstein (Viena, 1889 - Cambridge, 1951). Filósofo. Estudió ingeniería y matemáticas y se interesó por la filosofía gracias a la lectura de las obras de Russell y Frege. Discípulo de Russell, abandonó la docencia varias veces, al servir en el ejército austriaco durante la Primera Guerra Mundial y al trabajar en un hospital en Londres durante la Segunda Guerra Mundial. Entre 1939 y 1947 impartió clases en la cátedra de Filosofía de la Universidad de Cambridge. Su experiencia vital ha dado lugar a dos momentos diferenciados en su pensamiento.

Junto con Wittgenstein, **John Langshaw Austin** (1911-1960) es una de las principales figuras de la filosofía de lenguaje. Señaló que los problemas filosóficos son problemas artificiales o seudoproblemas, dado que se originan en confusiones lingüísticas o en abusos del lenguaje. Austin indica que utilizamos el lenguaje para hacer cosas además de para afirmarlas: por ejemplo, una afirmación como “prometo hacer esto” se entiende mejor como la acción de hacer una promesa que como una afirmación cualquiera. El autor se encuentra así entre los pensadores que impulsan el uso del lenguaje natural como punto de partida y recomienda prestar atención a las trampas del lenguaje, al mismo tiempo que se observan no solo las palabras, sino también el contexto en el que se emplean.

La principal aportación de Austin se puede trazar en las conferencias que dio en la Universidad de Harvard en 1955, recogidas en el volumen *How To Do Things With Words* (publicado póstumamente en 1962). En estas conferencias, Austin introduce las expresiones performativas, que se oponen a los enunciados descriptivos empleados por los filósofos en que no son ni verdaderas ni falsas y en el hecho de que pronunciarlas (como se ha indicado antes) implica una acción. A partir de esta idea, Austin elabora la teoría de los actos de habla, que quedará inconclusa debido a su muerte prematura. El filósofo criticó también las teorías de la percepción, que afirman que solo percibimos datos sensibles y, por lo tanto, no se pueden distinguir las ilusiones por sí mismas, indicando que el problema radica en los términos que empleamos para designar lo que entendemos como realidad e ilusión. El pensamiento de Austin tuvo una gran influencia en la filosofía de su tiempo, así como en la atención al lenguaje que podemos trazar en las aportaciones de los autores de la estética analítica.

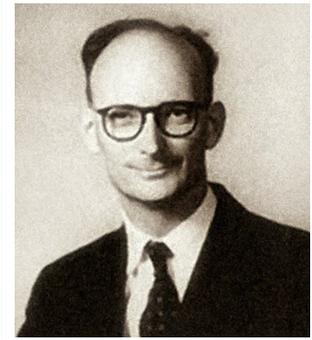
### 2.3. Morris Weitz: el arte como concepto abierto

**Morris Weitz** (1916-1981) aportó uno de los primeros cuestionamientos sistemáticos de la teoría tradicional del arte en un artículo que tuvo una gran repercusión: “The Role of Theory in Aesthetics” (1956). En este texto, Weitz indica que todas las teorías del arte se han basado en el intento de establecer las propiedades definitorias del arte. Cada teoría se considera verdadera porque ha formulado la definición de la naturaleza del arte, y afirma que las otras son falsas porque han olvidado alguna propiedad necesaria. Así se ha ido produciendo una sucesión de teorías que han ido refutando las anteriores y se han propuesto nuevas definiciones del arte hasta el momento en que Weitz redacta su escrito, en el que considera que no se ha progresado mucho desde los tiempos de Platón (Weitz, 1956, pág. 27).

#### 2.3.1. “¿Qué es el arte?”, una pregunta incorrecta

Weitz ataca las principales teorías estéticas indicando en primer lugar que caen en una circularidad, aportan propiedades insuficientes para una definición o bien pueden aplicarse a objetos que no son obras de arte. Pero a continuación afirma que todas las teorías estéticas son erróneas, dado que nunca consigui-

#### John Langshaw Austin



John Langshaw Austin (Lancaster, 1911 - Oxford, 1960). Filósofo. Formado en el Balliol College de Oxford, estudió lenguas clásicas y colaboró con la MI6 durante la Segunda Guerra Mundial. Después de la guerra, ocupó la plaza de profesor de Filosofía Moral en Oxford. Junto con Wittgenstein (profesor en Cambridge), se convirtió en una de las principales figuras de la filosofía del lenguaje. Presidió la Sociedad Aristotélica entre 1956 y 1957 e impartió clases en Harvard y Berkeley.

#### Morris Weitz

Morris Weitz (Detroit, 1916 - Boston, 1981). Filósofo. Doctorado en la Universidad de Michigan, se especializó en Estética y Filosofía Analítica. Fue profesor de Filosofía en el Vassar College, la Universidad de Ohio y la Universidad Brandeis. Su texto más influyente ha sido el artículo “The Role of Theory in Aesthetics” (1956).

rán definir las propiedades necesarias y suficientes del arte. Si todas las teorías estéticas son erróneas, entonces el problema reside en la manera en que se ha formulado la cuestión. Para Weitz no se trata de preguntar “¿qué es el arte?”, sino “¿qué tipo de concepto es «arte»?”: inspirándose en las *Investigaciones filosóficas* (1946) de Wittgenstein, el autor indica que lo que hay que preguntar es “¿cuál es el uso del concepto «arte»?” o “¿qué hace «arte» en el lenguaje?”. Wittgenstein se planteaba “¿qué es un juego?” y respondía indicando que no podemos encontrar una lista exhaustiva de todas las características comunes a todos los juegos, pero sí determinar ciertas similitudes o parentescos. Por lo tanto, Wittgenstein responde: “esto y otras cosas similares son llamados juegos”. Weitz identifica la problemática de la definición del arte con la que expone Wittgenstein para el juego y concluye que si observamos los objetos que denominamos “arte”, tampoco encontraremos propiedades comunes, sino más bien ciertas similitudes.

### 2.3.2. El arte como concepto abierto

Por lo general, las definiciones del arte intentan dar cabida a las nuevas creaciones dentro de las categorías establecidas, pero aquí Weitz se plantea: “¿es *Finnegan's Wake*, de James Joyce, una novela? ¿Son las creaciones de Alexander Calder esculturas?”. Tanto la obra de Joyce como la de Calder fuerzan nuevas categorías (por ejemplo, en el caso de Calder, decimos “no son esculturas, son móviles”). Esto implica una apertura del concepto de arte. Weitz traza aquí un nuevo paralelismo con el ejemplo del juego y afirma que el arte es un concepto abierto. El autor insinúa una definición de la obra de arte al afirmar que, al hablar de obras de arte, habitualmente nos referimos a:

“cualquier tipo de artefacto, hecho por la habilidad, destreza e imaginación humanas, que da forma en un medio sensorial y público (piedra, madera, sonidos, palabras, etc.) a ciertos elementos y relaciones discernibles”.

(1956, pág. 33)

Con todo, no desarrolla esta posible definición, del mismo modo que, al exponer la condición del arte como concepto abierto, no especifica claramente cómo se amplía el concepto o quién se encarga de decidirlo (hace una vaga referencia a los “críticos”). Weitz concluye con una redefinición del papel de la propia teoría estética, que asigna una lectura diferente a las teorías precedentes y plantea, en definitiva, la imposibilidad de alcanzar una verdadera definición del arte.

## 2.4. Richard Wollheim: la percepción dual de la obra de arte

**Richard Wollheim** (1923-2003), uno de los autores más influyentes en la filosofía analítica de la segunda mitad del siglo xx destaca por su trabajo sobre la psicología y las emociones (influido por Freud) en relación con la pintura y las artes visuales. En su ensayo más reconocido, *Art and its Objects* (1968), ataca la teoría vigente del arte moderno (marcada por las ideas del crítico Clement Greenberg), según la cual una obra de arte es principalmente un objeto físico y el trabajo del artista se centra en las cualidades propias del soporte. Wollheim abre su análisis de esta idea con la gran pregunta “¿qué es el arte?”, para la que ofrece la aparentemente obvia pero interesante respuesta:

“el arte es la suma o totalidad de las obras de arte”.

(Wollheim, 1990, pág. 1)

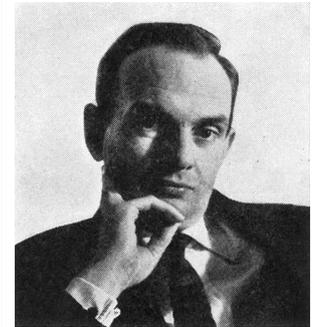
Esta afirmación conduce lógicamente a plantearse “¿qué es una obra de arte?”, y aquí el autor se centra en buscar no la definición de cada una de las obras de arte (una pintura, un poema, una escultura, una novela...), sino lo que tienen en común todas ellas.

### 2.4.1. La obra de arte como objeto físico

Wollheim plantea la que denomina “hipótesis del objeto físico”, con la que trata de demostrar si es cierto que todas las obras de arte son objetos físicos. Enseguida argumenta que, en el caso de ciertas artes, no hay un objeto físico con el que identificar la obra de arte: es el caso de la literatura, la poesía, la música... Aquí se podría hablar de objetos como las copias de un libro o la partitura de una composición musical, pero no podemos afirmar que se puedan identificar con la obra de arte en sí misma. La hipótesis del objeto físico queda finalmente refutada en su sentido más literal, pero lo más interesante son otras consideraciones que Wollheim desarrolla a lo largo de su análisis. Por un lado, al considerar si la obra de arte es un objeto físico, también hay que cuestionar qué propiedades tiene una obra de arte de las que carece otro objeto físico. El autor hace referencia a las propiedades expresivas de la obra (ausentes en un objeto cotidiano) y rechaza dos visiones comunes sobre la expresividad de las obras de arte:

- 1) la obra de arte es expresiva porque ha sido creada por el artista en un estado mental o emocional específico, y
- 2) la obra de arte es expresiva porque produce un determinado estado mental en el espectador.

**Richard Arthur Wollheim**



Richard Wollheim (Londres, 1923-2003). Filósofo. Después de participar en la Segunda Guerra Mundial, en 1949 obtiene la licenciatura en Filosofía, Política y Economía y empieza a impartir clases en el University College de Londres, donde es jefe de departamento de 1963 a 1982. Fue profesor visitante en las universidades de Harvard, Columbia, Minnesota, Berkeley y UC Davis, entre otras. El ciclo de conferencias dado en la National Gallery de Washington en 1984 fue recogido en el volumen *La pintura como arte*.

Wollheim cree que no existen motivos suficientes para sostener ninguna de estas afirmaciones (1990, págs. 22-24). Con todo, sí considera que una obra de arte puede ser un objeto físico si al mismo tiempo es expresiva. Por otro lado, Wollheim identifica una expresividad en las obras que contienen una representación, lo cual lo lleva a analizar cómo percibimos esta representación.

#### **2.4.2. “Ver-en” y “ver-como”**

Wollheim asocia estrechamente la noción de representación con un par de conceptos que forman su aportación más personal a la teoría del arte. Según el autor, al observar una representación (por ejemplo, una pintura), se produce una dualidad en la atención, que se dirige al mismo tiempo hacia la cosa representada y al soporte en que se representa. Así, al mirar un cuadro que representa una manzana, vemos la manzana pero al mismo tiempo percibimos que se trata de una pintura y podemos distinguir sus cualidades. Wollheim emplea las expresiones “ver-en” y “ver-como”, que forman dicha dualidad. “Ver-en” se refiere a la percepción de los objetos y “ver-como”, a la percepción de las representaciones. El autor ejemplifica “ver-como” en la observación de las nubes, que en ocasiones nos recuerdan al perfil de un animal o a un objeto cualquiera.

Con su teoría de la dualidad en la percepción, Wollheim niega la idea de Gombrich de que lo que vemos en los cuadros es una ilusión. Si se produce esta ilusión, si nos dejamos engañar por la representación, significa que se ha producido un error en la dualidad del “ver-en”. El autor también indica que en la percepción de las representaciones hay un “estándar de corrección” que se le aplica y que deriva de la intención de quien ha creado la representación, es decir, en el caso de una pintura, el artista. Así como el artista se dedica a la creación de la obra de arte, según Wollheim, al interpretarla se produce una recuperación de la intención del artista, lo cual corresponde a los críticos.

## 2.5. Nelson Goodman: el arte como sistema de símbolos

En la introducción a su fundamental ensayo *Languages of Art* (1968), Nelson Goodman (1906-1998) advierte que los problemas sobre los que se dispone a reflexionar no coinciden del todo con el campo de la estética, y apunta que las cuestiones que trata en relación con el mundo del arte son más bien puntos de partida. El objetivo, aclara:

“es una aproximación a una teoría general de los símbolos”.

(Goodman, 1976, pág. 15)

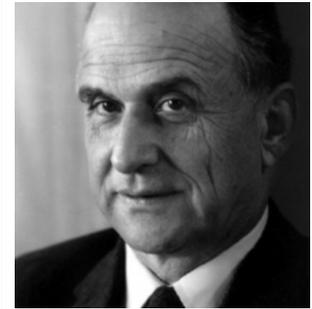
Esta puntualización es importante para entender que la atención de Goodman se centrará en la semiótica, y que, por lo tanto, entiende la obra de arte dentro de un sistema de símbolos que se tienen que interpretar y no simplemente como algo que se contempla. A continuación veremos algunos de los aspectos más destacados de su teoría.

### 2.5.1. Denotación: más allá de la mimesis

El primer aspecto que examina Goodman es el de la representación, que según indica se ha basado erróneamente en el parecido (A representa a B si y solo si A se parece notablemente a B). Alejándose de las consideraciones basadas en la mimesis, el autor separa representación y semejanza, y otorga a la primera una función dentro de un sistema simbólico. Goodman indica que aquello que representa (un cuadro, por ejemplo) tiene que ser un símbolo del objeto representado, y para serlo debe pasar a formar parte de un esquema empleado habitualmente para referirse a los objetos (un ejemplo sencillo de un esquema de símbolos es un alfabeto, con sus correspondientes letras y reglas de uso). Según Goodman, existen dos modos de referencia simbólica: la **denotación** y la **ejemplificación**.

Por un lado, la **denotación** implica una referencia al objeto que no depende del parecido y puede ser relativo y variable. La denotación va **del símbolo al objeto** y, por lo tanto, cualquier cosa puede servir para denotar un objeto, siempre que forme parte de un sistema simbólico definido: por ejemplo, una ficha que designa la posición de un jugador en un terreno de juego. Aquí Goodman distingue entre descripción, cuando la denotación es precisa (por ejemplo, un reloj digital, que al marcar las 09:34:24 p. m., no deja opción a ninguna otra lectura más) y representación, cuando hay espacio para la ambigüedad (en el caso del reloj analógico, la posición de las agujas puede indicar, por ejemplo, las 9:34 de la mañana o de la noche, y según las indicaciones que haya en la esfera puede ser imposible distinguir entre las 9:34 y las 9:35). En relación con las artes, Goodman se refiere a la denotación lingüística como descripción, mientras que entiende la denotación pictórica como representación.

Henry Nelson Goodman



Henry Goodman (Massachusetts, 1906-1998). Filósofo. Estudió en la Universidad de Harvard. Entre 1929 y 1941 fue director de la Walker-Goodman Art Gallery de Boston. En 1944 y 1945 fue profesor de Filosofía en el Tufts College y catedrático adjunto de Filosofía de 1946 a 1951. Ha ocupado la cátedra de Filosofía en las universidades de Pensilvania y Harvard, donde también fue director del Dance Theater y del proyecto interdisciplinario Zero (1967-1971).

Por otro lado, la **ejemplificación va del objeto al símbolo**, y en este caso el objeto necesita presentar alguna cualidad de lo que denota el símbolo. Goodman plantea aquí el ejemplo del retal de sastre, que sirve de ejemplo de las propiedades del tejido con el que se confeccionará el traje porque las presenta todas: esta es, pues, una **ejemplificación literal**. Con todo, un objeto también puede ejemplificar de una manera más imprecisa o arbitraria: al calificar una pintura de triste porque la escena representada inspira tristeza, o al decir que una habitación es fría porque no resulta acogedora, podemos hablar de una **ejemplificación metafórica**. Hay que tener presente que, tanto en la denotación como en la ejemplificación, se trata siempre del uso de unas determinadas etiquetas, y la manera en que estas etiquetas se aplican a los objetos o a los símbolos afectará a ambos procesos.

### 2.5.2. Arte autográfico y alográfico

En su análisis sobre los esquemas y sistemas simbólicos, Goodman distingue entre los que son notacionales y los que no lo son. Según indica C. Nussbaum (2010, pág. 162), el autor define el esquema como una clase de símbolos regida por la sintaxis, mientras que el sistema es un esquema simbólico interpretado semánticamente. En la música encontramos un simbolismo notacional en los niveles sintáctico y semántico, que es lo que permite que la partitura “no sea indispensable después de la ejecución” (Goodman, 1976, pág. 138). En literatura, encontramos un esquema notacional pero no un sistema notacional (el lenguaje permite ambigüedad en las denotaciones), y en las artes visuales el simbolismo no es notacional ni en el nivel sintáctico ni en el nivel semántico, dado que no existen una diferenciación finita ni disyunción: el objeto representado puede ser interpretado de varias maneras, y los signos empleados para hacerlo son también variables.

Esta diferenciación entre sistemas notacionales y los que no lo son lleva a Goodman a distinguir entre **arte autográfico** y **artealográfico**. Las artes que cuentan con un esquema o sistema notacional son alográficas: las obras se pueden copiar sin requerir la participación del artista (como hemos visto con la partitura, la poesía o la novela). La pintura y la escultura son autográficas, dado que la falta de un sistema notacional no permite que haya ejemplos auténticos que no sean creados por el artista. Esta diferenciación propuesta por Goodman fue objeto de críticas, pero plantea una reflexión relevante en torno a la consideración de lo que es la obra de arte.

## 2.6. Arthur Danto: la obra de arte y el objeto cotidiano

En abril de 1964, Andy Warhol presentó en la galería Stable de Nueva York una serie de esculturas en forma de cajas de madera que imitaban las cajas de cartón de productos de supermercado, como latas de fruta de la marca Del Monte, latas de zumo de tomate Campbell's, ketchup Heinz y esponjas metálicas Brillo. Uno de los visitantes de la exposición fue el filósofo y crítico de arte **Arthur Danto** (1924), quien vio en aquellas obras un problema filosófico de primer orden: ¿cómo distinguir la obra de arte del objeto cotidiano cuando no hay ninguna diferencia perceptible entre ambos? Danto expuso esta idea en un artículo titulado "The Artworld" (1964), en el que proponía por primera vez el concepto de "mundo del arte" para indicar el contexto en que una obra de arte es percibida como tal.

Fiel a los presupuestos de la filosofía analítica, Danto indica la importancia de la teoría y de los usos lingüísticos, la lectura de la obra de arte, que también pertenece a un contexto, el del mundo del arte, que hace posible su percepción como obra de arte. El filósofo no emite un juicio estético sobre la obra, sino que dedica su atención a la manera en que se acepta como obra de arte. Danto considera que existe una serie de condiciones necesarias y suficientes para afirmar que algo es arte (por lo tanto, que es posible llegar a una definición del arte) y encuentra en este radical ejemplo un punto de partida ideal para descubrir aquellas condiciones que hacen que una obra de arte, incluso cuando no se puede diferenciar de un objeto cotidiano, se considere como tal. El autor desarrolla estas ideas en un ensayo posterior, *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), donde presenta la teoría de que toda obra de arte siempre versa sobre algo, es decir, que establece una metáfora sobre aquello que representa. Partiendo del análisis de M. Rollins (2002), podemos resumir las principales ideas de Arthur Danto sobre el arte en los siguientes puntos:

- **Representación:** Danto indica que una obra de arte puede denotar algo diferente de lo que representa (una pintura que representa un águila puede denotar el poder, la majestuosidad o algo diferente que se puede asociar a esta ave y no limitarse solo a mostrar al animal). Así, la teoría del arte como imitación pierde sentido.
- **Expresión:** como otros autores de la estética analítica, Danto considera que la expresión es una condición necesaria de la obra de arte, pero niega que implique la transmisión de una emoción al espectador. En la expresión se encuentran también las creencias y la actitud del artista respecto al contenido que representa.
- **Metáfora:** según Danto, lo que expresa la obra es aquello de lo que es una metáfora. La idea de la metáfora permite al filósofo indicar que hay algo más por interpretar en la obra que el contenido que representa y también en superar el problema de los indiscernibles, dado que la obra de arte debe entenderse como una metáfora de algo más, mientras que el objeto coti-

**Arthur Coleman Danto**



Arthur C. Danto (Ann Arbor, Michigan, 1924-). Crítico de arte y filósofo. Estudió Arte e Historia en la Universidad de Wayne y se licenció en Filosofía en la Universidad de Columbia. Entre 1949 y 1950, estudió en París con una beca Fulbright con Merleau-Ponty y después regresó a Columbia, donde actualmente ocupa el cargo de *Johnsonian Professor of Philosophy Emeritus*. Es conocido por su labor como crítico de arte en *The Nation* y por su trabajo en estética filosófica y filosofía de la historia. Ha sido presidente de la American Philosophical Association y de la American Society of Aesthetics.

diano al que es idéntica no establece ninguna metáfora. Así pues, la interpretación de la obra de arte se convierte en una condición definitoria del arte.

- **Interpretación:** hay una interpretación correcta de cualquier obra de arte, y la medida de esta corrección viene dada por las intenciones del artista. Con todo, tales intenciones están determinadas por el contexto en el que se ha creado la obra y, por lo tanto, se ven sometidas a condiciones históricas, que hay que tener en cuenta al interpretar la obra.

Hay otro aspecto en el pensamiento de Danto que conviene analizar más largamente: el papel de la historia. El filósofo califica su teoría de historicista y, como acabamos de ver, afirma que las condiciones históricas determinan la obra. En *After the End of Art* (1997), Danto desarrolla sus ideas sobre la historia del arte y el concepto (recuperado de Hegel) del **fin del arte**, que había expuesto en un artículo publicado en 1984 y que causó una gran polémica. El autor afirma en primer lugar, citando a Wölfflin, que “no todo es posible en todos los tiempos” y que, como dijo Matisse, “las artes tienen un desarrollo que no viene solo del individuo, sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede”. Con estas palabras reafirma la dependencia del arte de las condiciones históricas, y posteriormente indica que, desde el Renacimiento, el arte ha sido dominado por una sucesión de “narrativas maestras”, ideas sobre lo que tenía que ser el arte, hasta el momento actual (a partir de los años sesenta), en que ya no predomina una narrativa y en cierto modo podemos decir que todo puede ser arte.

El fin del arte, evidentemente, no implica el cese de la producción artística, sino que el desarrollo histórico del arte, limitado por las llamadas narrativas de cada época, había tocado a su fin. Este fin, recordémoslo, se produce en el momento en que la obra de arte y el objeto cotidiano se confunden, y según Danto, el arte y la filosofía siguen caminos divergentes.

## 2.7. George Dickie. La teoría institucional del arte

George Dickie (1926) ha tenido una notoria influencia en la estética analítica gracias a sus aportaciones, entre las cuales destacamos su teoría institucional del arte, que podemos resumir inicialmente con las siguientes palabras:

“Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)”.

(Dickie, 2005, pág. 18)

Dickie expone esta teoría en *Art and the Aesthetic* (1974), que generó un gran interés y también varias críticas. Su definición de la obra de arte recibe el nombre de teoría institucional, dado que otorga un papel primordial a una institución social que identifica como **el mundo del arte**, un término que ya hemos visto con **Arthur Danto**, quien de hecho ya avanza una teoría institucional del arte en su artículo “The Artworld”, publicado diez años antes. Partiendo del concepto esbozado por Danto, George Dickie establece las que se consideran como condiciones “necesarias y suficientes del arte” (Dickie, 2005, pág. 42), que sitúa en el trasfondo del mundo del arte, identificado no solo como una “atmósfera de teoría artística” (Danto, 1964, pág. 580), sino de una manera mucho más específica. Para Dickie, la importancia de esta estructura llega hasta el punto de llevarlo a afirmar que el arte no es sino el conjunto de los objetos que ocupan una posición en el mundo del arte (Dickie, 2005, pág. 43). Por lo tanto, podemos afirmar que, según la teoría institucional del arte, algo solo puede ser una obra de arte si así lo afirma alguna de las personas que ejercen un papel (influyente, hay que suponer) dentro del mundo del arte. Esto es lo que nos dice la segunda condición establecida por Dickie en la definición que hemos visto al comienzo.

### 2.7.1. Una obra de arte es un artefacto

Pero ¿qué cosas pueden ser obras de arte? Esto nos lleva a la primera condición: una obra de arte es un artefacto. Según explica el filósofo, un artefacto no es necesariamente un objeto físico, sino algo hecho por el hombre, como por ejemplo un poema (Dickie, 2005, pág. 48). Con esta afirmación, podría parecer que la concepción del arte de Dickie se limita a todo lo creado con técnicas artísticas tradicionales, pero el autor introduce el concepto de “artefacto del sistema del mundo del arte” para incluir cualquier objeto de la vida cotidiana que se muestre dentro del contexto del mundo del arte. Como ejemplos cita un trozo de madera que alguien cuelga en su casa como si de un cuadro se tratara y el famoso *ready made* de Marcel Duchamp, *Fountain* (1917), un urinario que el artista francés firmó con un seudónimo y presentó para exponerlo en una muestra en Nueva York. Con estos ejemplos, Dickie señala la necesidad de que la obra de arte sea algo fabricado o modificado de alguna manera por el hombre. La obra de Duchamp también le sirve para afirmar la necesidad del marco que establece el mundo del arte: dado que obras como esta, o la *Caja Brillo* de Andy Warhol (que ya hemos comentado con Arthur Danto) no se

George Dickie



George Dickie (Palmetto, Florida, 1926 - ). Profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Illinois de Chicago y filósofo del arte inscrito en la tradición analítica, es conocido principalmente por su teoría institucional del arte, que desarrolla en los libros *Art and the Aesthetic* (1974) y *The Art Circle* (1984) y que ha encontrado tantos seguidores como detractores.

pueden distinguir a simple vista de un objeto cotidiano, es preciso que la obra de arte se inserte en un marco que se haga responsable de su identificación como tal (Dickie, 2005, pág. 92).

### 2.7.2. Arte para ser presentado

Otro aspecto importante de la teoría institucional del arte es que Dickie considera que la obra de arte es fruto de una actividad intencional y dirigida a un público. Por lo tanto, el hecho de estar destinada a su presentación ante un público determina su forma. Dickie encuentra en el conjunto artista-público el núcleo de lo que considera “el mundo del arte” y establece la presentación de la obra de arte como su función principal. Lógicamente, el mundo del arte incluye otras muchas funciones y papeles que son ejercidos por diferentes profesionales (directores de teatro, directores de museos, galeristas, críticos, etc.), que Dickie define como “papeles artísticos” y “papeles complementarios”, y que forman sistemas individuales dentro del mundo del arte, todos ellos derivados de esta función principal. Con todo, hay que señalar que Dickie no afirma que solo son obras de arte aquellos artefactos que efectivamente se presentan a un público, sino también los que pertenecen al tipo de cosa que se presenta. Por lo tanto, la función de presentación resulta central en el mundo del arte, pero no determina si algo es arte o no.

### 2.7.3. Una definición circular

Retomando y examinando su teoría institucional del arte, en *The Art Circle* (1997), George Dickie propone una serie de definiciones que conducen la teoría hacia una clara circularidad. Veamos estas definiciones (Dickie, 2005, págs. 114-117):

- Un **artista** es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte.
- Una **obra de arte** es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte.
- Un **público** es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que se les presenta.
- El **mundo del arte** es la totalidad de los sistemas del mundo del arte.
- Un **sistema del mundo del arte** es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte.

Dickie admite abiertamente la circularidad que establecen estas definiciones y propone resolverla mediante los que denomina conceptos flexionales: cada una de estas definiciones describe un concepto que pertenece a un conjunto de conceptos que revierten sobre sí mismos y se apoyan mutuamente, de ma-

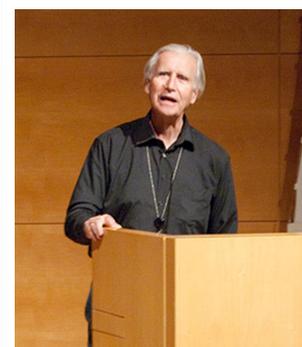
nera que ningún miembro del conjunto se puede entender separado de los otros (Dickie, 2005, pág. 120). A pesar de las carencias que puede presentar esta justificación, el conjunto de definiciones precisa las dos condiciones establecidas inicialmente por Dickie, que han sido objeto de varias críticas. La teoría institucional del arte se establece así como una reflexión sobre las condiciones necesarias para el arte, considerado como una práctica arraigada en la historia.

## 2.8. Brian O'Doherty: el cubo blanco y la ideología del espacio expositivo

En el año 1976, el artista **Brian O'Doherty** (1928) publica en la revista *Artforum* una serie de tres artículos en los que describe el particular contexto que establece el espacio expositivo de las galerías y museos en la presentación de las obras de arte. Recogidos posteriormente en el libro *Inside the White Cube: Ideologies of the Gallery Space* (1999), estos artículos tendrán una amplia difusión, y popularizarán la visión de O'Doherty del espacio de la galería o el museo no como el espacio neutro que pretende ser, sino como un agente que influye en la percepción de la obra hasta el punto de determinar qué es arte y qué no lo es. Podemos encontrar en esta afirmación reminiscencias de la **teoría institucional del arte** de **George Dickie**, con la que presenta ciertas afinidades, pero O'Doherty no se plantea una teoría general para todas las artes, sino que quiere incidir en las particularidades del espacio expositivo y su influencia en las artes plásticas. En sus artículos se puede leer la reacción de un profesional que cuenta con la doble perspectiva de un crítico y un artista, enfrentado a la crisis de los espacios expositivos ante las nuevas prácticas artísticas que se estaban desarrollando en las décadas de los sesenta y setenta (*Land Art, performance* o arte conceptual, entre otros), que a menudo cuestionaban el objeto artístico y el contexto en que se presentaba.

El concepto de **cubo blanco** que expone O'Doherty en estos artículos tuvo una profunda influencia en el momento de su publicación y se ha mantenido como un término de uso frecuente en el mundo del arte contemporáneo, dado que todavía hoy la mayoría de los espacios expositivos se adaptan a las características que enumera el autor. O'Doherty describe el espacio de la galería como un espacio blanco, ideal, en el que la obra se aísla de la realidad cotidiana. El autor afirma que, de hecho, es dentro de la galería donde el objeto artístico es percibido como obra de arte (O'Doherty, 1999, pág. 14). En estas afirmaciones podemos encontrar referencias a la teoría institucional del arte de George Dickie, así como una solución al problema de la **indiscernibilidad entre la obra de arte y el objeto cotidiano** señalado por **Arthur Danto**: cuando una obra de arte no se puede diferenciar a primera vista de un objeto cotidiano (como es el caso de las *Cajas Brillo* de Andy Warhol), el contexto que facilita el espacio expositivo nos indica que se trata de una obra de arte. El contexto deviene un factor fundamental en el concepto del cubo blanco, hasta tal punto que O'Doherty afirma que “a medida que el arte moderno envejece, el con-

**Brian O'Doherty**



Brian O'Doherty (Roscommon, Irlanda, 1928). Escultor y artista conceptual que ha trabajado desde los años setenta hasta el 2008 bajo el seudónimo de Patrick Ireland. Con formación en Medicina, O'Doherty ha sido editor de la revista *Art in America*, crítico de arte por la NBC y miembro del National Endowment for the Arts en Estados Unidos. Es autor de numerosos textos de crítica artística.

texto se convierte en el contenido” (1999, pág. 15). Los elementos que forman este contexto serán exclusivamente la obra y el espacio que lo rodea, en una disposición que pretende ser atemporal para huir de toda caducidad posible.

### **2.8.1. La galería como gesto**

El espacio expositivo de la galería ha adquirido un protagonismo que lo ha llevado a ser “arte-en-potencia” (O'Doherty, 1999, pág. 87), un contenedor que se expresa en los gestos de los artistas, que lo emplean como una unidad. Aquí hay que citar exposiciones como *Le Vide* (1958) de Yves Klein o *Le Plein* (1960) de Arman en la Galería Iris Clert: totalmente vacío o tan lleno de objetos que era imposible acceder a él, el espacio expositivo se convierte en obra en sí misma. Este tipo de gestos, que se multiplican a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y todavía se producen en el siglo XXI, no hacen sino reforzar el papel de la galería como el espacio de presentación del arte por antonomasia, un espacio que siempre imaginamos vacío, pero cargado con la idea del arte que tiene que acoger, un lugar siempre idéntico (a cualquier lugar del mundo) que, no obstante, cambia constantemente.

## Bibliografía

### Bibliografía principal comentada

**Bozal, V.** (ed.) (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2). Madrid: Antonio Machado Libros.

El segundo volumen de esta completa antología de textos sobre la historia de las ideas estéticas incluye un capítulo dedicado al arte y el lenguaje, con artículos sobre la estética analítica y el pensamiento de L. Wittgenstein y N. Goodman.

**Jiménez, M.** (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

El autor elabora un completo panorama sobre los diferentes debates que se han producido sobre la estética en el siglo XX, prestando especial atención a autores de la estética analítica como A. Danto, G. Dickie o M. Weitz.

**Liessmann, K. P.** (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder.

El autor lleva a cabo un análisis de los principales pensadores de la estética de la época moderna, desde Kant hasta la posmodernidad y las aportaciones de Boris Groys.

**Murray, C.** (ed.) (2010). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

El volumen editado por Murray contiene artículos de varios autores que tratan de cuarenta y nueve pensadores clave sobre arte en el siglo XX, entre los cuales encontramos varios nombres vinculados a la estética analítica, como B. Croce, A. Danto, N. Goodman, L. Wittgenstein y R. Wollheim, entre otros. Los artículos resumen las principales ideas de cada autor y facilitan bibliografía adicional.

**Shusterman, R.** (ed.) (1987). "Analytic Aesthetics". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol. 46).

Número especial de la revista académica *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, uno de los órganos oficiales de la estética analítica, en el que varios autores revisan las aportaciones de esta disciplina.

### Referencias bibliográficas

**Bozal, V.** (2002). "Arte y lenguaje". En: Valeriano Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2). Madrid: Antonio Machado Libros.

**Bredin, H.** (2010). "Benedetto Croce". En: Chris Murray (ed.). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Costello, D.; Vickery, J.** (2007). *Art: Key Contemporary Thinkers*. Nueva York: Berg.

**Croce, B.** (1997). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Málaga: Ágora.

**Danto, A. C.** (1964). "The Artworld". En: *The Journal of Philosophy*. American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (15 de octubre de 1964) (vol. 61, núm. 19, págs. 571-584).

**Danto, A. C.** (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós.

**Danto, A. C.** (2003). *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Ediciones Akal.

**Dickie, G.** (abril de 1998). "Wollheim's Dilemma". En: *British Journal of Aesthetics* (vol. 38, núm. 2).

**Dickie, G.** (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.

**Goodman, N.** (1976). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.

**Jiménez, M.** (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

**Kandinsky, V.** (1996). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Liessmann, K. P.** (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder.
- Nussbaum, C.** (2010). "Nelson Goodman". En: Chris Murray (ed.). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo xx*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ocampo, E.; Perán, M.** (1991). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria Editorial.
- O'Doherty, B.** (1999). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press.
- Pächt, O.** (1993). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza Forma.
- Pérez Carreño, F.** (2002). "Estética analítica". En: Valeriano Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Riegl, A.** (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Riegl, A.** (1992). *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Editorial Visor (colección La balsa de la Medusa, núm. 52).
- Shusterman, R.** (1987). "Introduction: Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol. 46, págs. 115-124).
- Sigurdson, R. F.** (2004). *Jacob Burckhardt's Social and Political Thought*. Toronto: University of Toronto Press.
- Velotti, S.** (2008). *Estetica analitica. Un breviario critico*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica.
- Weitz, M.** (septiembre, 1956). "The Role of Theory in Aesthetics". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol. 15, núm. 1, págs. 27-35).
- Wittgenstein, L.** (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Wölfflin, H.** (1988). *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Ediciones 62.
- Wollheim, R.** (1990). *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yanal, R. J.** (1998). "The Institutional Theory of Art". En: Michael Kell (ed.). *The Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Zuidervaart, L.** (2004). *Artistic Truth. Aesthetics, Discourse, and Imaginative Disclosure*. Cambridge: Cambridge University Press.